

# 유토피아 속의 안티유토피아:

## 1920년대 러시아 풍자희극의 딜레마\*

- V. 마야코프스키의 「빈대」와 「목욕탕」을 중심으로 -

안 병 용  
(경희대학교)

### I. 들어가며

주지하다시피 러시아의 1920년대는 격동의 시기였다. 1917년 혁명 이후 이어진 지리한 내전으로 국가 경제는 극도로 피폐해 졌고, 지구상 최초의 사회주의국가를 건설했던 소비에트 정부는 어쩔 수 없이 수정주의 노선을 택해야했다. 흔히 레닌의 신경제정책(NEP, 1921-27)기, 네프기라 불리는 이 시기에 소비에트정부는 한시적으로 부분적 시장경제를 용인했고,<sup>1)</sup> 이로 인해 소비에트 사회에 여전히 남아있던 온갖 욕망과 과거의 잔재들, 그리고 새로운 사회의 깃발 아래 감추어진 속물성과 구태의연함 등이 여과 없이 드러났다. 한편, 문화적으로 이 시기는 러시아 모더니즘의 다양한 형식실험이 마지막 불꽃을 태울 수 있었던 시기이기도 했다. 내전시 실시된 전시공산주의

---

\* 이 연구는 2013년도 경희대학교 연구비지원에 의한 결과임. (KHU-20130638)  
1) 네프기는 비타협적인 전시공산주의의 폐기, 자유무역의 부분적인 부활, 농민에게 잉여 농산물을 시장에 팔 수 있는 권리를 비롯한 이권 부여, 물납세 세계 폐지 등을 골자로 잠시 동안 국민 생활의 통제를 완화함으로써 경제를 소생시키고 농공생산력을 회복시키는 시간이었다.

로부터 소비에트 정부가 정치-사회적으로 일종의 수정주의 노선을 따라 움직이고 있었던 만큼 문화예술 영역에 대한 엄격한 통제가 사실상 불가능했고, 1920년대 말까지는 예술의 영역에서는 어느 정도의 자유가 허용되었다.

우리가 살피고자 하는 1920년대 소비에트 풍자극은 이러한 격동과 모순의 시기를 배경으로 개화했다. 불가코프(М. Булгаков), 에르드만(Н. Эрдман), 마야코프스키(В. Маяковский) 등은 바로 이 시기에 최고의 풍자희극들을 남긴다. 이 중 觀소비에트적인 입장을 견지했다고 보기 어려운 불가코프와 에르드만의 경우는 「조아의 아파트(Зойкина квартира)」, 「적자색 섬(Багровый остров)」, 「위임장(Мандат)」, 「자살자(Самоубийца)」 등의 작품을 통해 소비에트 사회의 내적 모순을 여과 없이 담아냈고, 이데올로기적인 경직성이 드러나게 된 1930년대에는 극심한 탄압을 받으며 수십 년 간 작품의 출판과 상연을 금지 당했다.

흥미로운 것은 소비에트 건설에 자신의 삶과 예술 모두를 던졌고 1930년에는 스스로 목숨을 끊었던 마야코프스키의 경우이다. 소비에트 건설의 선봉에 서서 새로운 사회구현의 유토피아적 이상에 몸을 던졌던 그도 1920년대에 이르러서는 소비에트 사회가 내장한 내적 모순을 목도할 수밖에 없었다. 그리고 이 시기 마야코프스키에게는 여전히 남아있는 구시대의 악습들만이 아니라 새로운 시대와 사회적 이상 속에 담긴 내적 모순 역시 풍자의 중요한 대상이 된다. 그런 의미에서 네프시기 종결 직후에 쓰여진 「빈대(Клоп)」와 「목욕탕(Баня)」은 양날의 검을 가지고 자신의 사회주의적 이상을 지키면서 동시에 그것의 모순을 그려내야 했던, 마야코프스키 풍자희극의 고뇌가 가장 첨예하게 드러나는 작품이다.

본 논문에서 우리는 1920년대 소비에트 풍자희극의 특성을 개괄하고, 당시 풍자희극이 지닌 다층적인 내적 담론의 딜레마를 가장 극명하게 보여주고 있는 마야코프스키의 풍자극을 통해 ‘유토피아 속의 안티유토피아’라 정의될 수 있을 1920년대 소비에트 풍자희극의 딜레마를 보이고자 한다.

## II. 1920년대 러시아 풍자희극<sup>2)</sup>: 그로테스크와 희비극성

앞서도 언급했듯이 1920년대 러시아는 혁명 직후 이어졌던 내전과 이로 인한 경제적 피폐, 이를 타개하고자 레닌이 부분적으로 시장경제를 허용한 신경제정책(네프НЭП) 등 혁명이 가지고 온 다양한 변화들을 소화해 내느라 고군분투하고 있었다. 또 경제력 회복과 완화된 사회통제로 다양한 출판과 문학단체들의 활동이 허용되며, 문학예술계의 숨통이 트였고, 적극적으로 혁명에 동참한 것은 아니지만 혁명을 수용하고 사회주의 정권과 협력할 태도를 보인 동반작가들까지도 상당한 표현의 자유를 얻었다. 네프기에 향유한 문학의 자유는 농업집산화와 공업화 정책을 중점 사업으로 밀어붙인 1차 경제개발5개년 계획이 시작된 1928년부터 차츰 사라지더니 사회주의 리얼리즘이 천명된 30년대에는 자취를 감추었다.

분명 네프기는 다양한 모순과 변화의 에너지가 공존했던 흥미로운 시기였다.<sup>3)</sup> 사회 곳곳에는 잔존하는 구시대의 잔재들, 네프기에 부를 축적한 상인과 부농들, 혁명가를 대체하기 시작한 공산주의 관료들, 선명성 경쟁을 통해 헤게모니를 다투는 문화예술 단체들 등 다양한 현상들이 응집한 채로 들끓고 있었다. 1920년대 네프 문학은 이 기회를 놓치지 않고 당대의 현실을 작품 소재로 다루면서 풍부한 내용과 다양한 형식상의 르네상스를 구가하였다.

비판적 사실주의 경향과 함께 러시아 문예 전통에 깊이 뿌리 박은 풍자문

2) 러시아 풍자희극 장르는 18세기 말과 19세기 초에 크냐쥬닌야. Княжнин(“Хвастун”), 카프니스트В. Капнист(“Ябеда”), 폰비진Д. Фонвизин(“Бригадир”, “Недоросль”)을 중심으로 형성되기 시작하였고 그리보예도프, 고골, 살틱코프-쉴드린, 오스트로프스키, 수호보-코빌린 등의 19세기 작가들을 통해 그 역사와 사회문화적 내용 또한 풍부해졌다. 러시아 고전 희극은 본질상 서구 희극과는 다르게 풍자 희극이다. 서구 희극은 사랑싸움이 반드시 필요한 주요한 내용이었다 반면에 러시아 희극의 주된 목표는 사회적 개선과 치유였다. 그리하여 러시아 희극에서는 가정과 연애(사랑싸움) 이야기는 부차적 대상으로 다루어졌다. 예를 들어 폰비진 희극의 주요 갈등은 사랑의 음모를 매개로 하는 프랑스 모델이 아니라 부정적 인물(Простаков, Скотинин)과 긍정적 인물(Стародум, Правдин, Милон, Софья)의 직접적 대비를 통하여 나타난 세계, 사회를 대상으로 한 풍자이다.

3) 마르크 슬로닌, 『소련의 작가와 사회 1917-1977』, 임정석, 백용식 역, 열린책들, 1986, 51-68쪽. 책의 5장 신경제정책과 20년대를 필자가 발췌, 정리하였음.

학은 이 시기 사회비판, 개혁에 큰 역할을 담당했다. 풍자와 유머는 특히 산문 분야에서 큰 인기를 누렸는데, 레미조프(А. Ремизов)의 해학성과 자마젠(Е. Замятин)의 유머 영향을 받은 조센코(М. Зошенко)의 단편들, 일프와 페트로프(Ильф и Петров)의 소설(「12개 의자」, 「작은 금송아지」) 등이 대중의 폭넓은 사랑을 받았다. 드라마 분야에서는 불가코프, 에르트만, 마야코프스키가 유머와 풍자의 황금기를 만들어냈다.

흥미로운 것은 이러한 20세기 초반의 풍자문학의 많은 특성들이 그리보예도프, 고골, 살틱코프-쉘드린, 오스트로프스키, 수호보-코빌린 등의 작가들이 이룩한 19세기 러시아 풍자희극의 특성에 뿌리를 두고 있다는 점이다. 특히 1920년대 러시아의 풍자희극은 19세기 고전희극의 전통, 특히 장르상 그로테스크한 희비극적 특징을 이어받아 발전하였다. 프롤로프(В. Фролов)의 지적처럼, 19세기 러시아 풍자희극이 비극적 요소에 관심을 두기 시작하면서 희극장르는 흥겨운 웃음에만 치중하는 가벼운 장르라는 편견이 차츰 파괴된다. 희극 소재에는 단순히 희극적인 사건보다 그로테스크하면서 희극적인 형태인 희비극적인 상황이 종종 발생하는데 19세기 러시아 풍자희극의 발전은 이러한 희극적인 것과 비극적인 것의 상호침투와 영향작용으로부터 비롯된 것이다. 풍자희극에 그로테스크 기법이 반드시 필요한 것은 아니라 할지라도 인간과 세계와의 갈등은 비극적인 것과 희극적인 것, 심각한 것과 우스운 것들이 서로의 경계를 수시로 넘나드는 그로테스크 형태의 희비극이라는 혼합 장르에서 보다 예리하게 다뤄진다.

불가코프, 에르트만, 마야코프스키의 1920년대 풍자희극의 대표작들이 모두 위의 희비극적 혼합 장르라는 점과 풍자적 전형화 방법으로 과장과 그로테스크를 많이 사용하였고 그 중에서도 특히 그로테스크가 많이 쓰였다는 점은 시사하는 바가 크다. 만(Ю. Манн)의 견해에 따르면 19세기 비판적 사실주의 문학에서 그로테스크는 非그로테스크적 흐름과 같이 발달하였다.<sup>4)</sup> 수호보-코빌린이나 살틱코프-쉘드린은 그로테스크를 즐겨 사용하였고 고골은 형상의 구축에 그로테스크와 非그로테스크 기법을 교대로 종합하여 사용하였다. 패러디, 아이러니, 패러독스 등의 非그로테스크적 기법들은 그로테

4) Манн Ю., О гротеске в литературе. М., 1966. С.19.

스크와는 달리 구체적 현실에 기초하고 인과성이나 적합성, 규범, 사건의 정상적 진행 등을 흐트리지 않는다. 즉 非그로테스크는 현실성의 경계를 넘지 않는 반면 그로테스크는 개연성의 경계를 무너뜨려 그 범주를 넘어서고 형상의 변형을 수반한다. 이런 의미에서 그로테스크는 한정적, 제한적이라기보다는 다양한 해석과 가능성을 지닌 능동적 변수이다. 역사문화적으로 매우 혼란스럽고 정치사회적으로 갈등이 첨예하게 대립한, 사상과 창작의 통제로부터 자유가 항구적 과제였던, 혼돈의 시기인 1920년대 풍자를 더욱 역동적으로 빛을 발하게 만든 것도 바로 능동적 변수인 그로테스크이다. 1920년대 풍자는 사회의 양태와 실체를 파악하는 폭로자, 사회 비리를 제보하는 고발자로서의 기능을 활발히 수행한다. 풍자는 일반적으로 단순하고 단편적인 내용, 유일한 사건, 개인이나 생활의 소소한 모순들을 대상으로 하지 않고 사회적으로 의미 있는 중요한 현상이나 문제, 유형을 대상으로 다룬다. 따라서 사회가 급격하게 변화하는 격동기인 1920년대에 풍자희극 장르가 다시금 화려하게 꽃을 피우게 되는 것이 어찌 보면 당연한 이치일 것이다.

분석한대로 희비극적 장르 혼합과 그로테스크가 강한 풍자라는 19세기 전통을 이어받은 1920년대 풍자희극의 대표적 작가들 중, 불가코프는 작가의 자유로운 창작을 억압하는 경직된 관료주의와 검열, 그 사회적 추종(「적자색섬」), 구시대 인텔리 계층의 파르스적 가면(「조야의 아파트」)을 풍자의 대상으로 삼았다. 에르드만은 새로운 정부 조직의 권위적 사회-정치 시스템(「위임장」)과 우연과 오해로 인하여 심각하게 커져버린 희극적 상황(「자살자」)을 비판의 대상으로 삼았다. 하지만 이들은 작품 속에 구시대 인텔리 계층에 대한 연민과 동정심을 감추고 있고 사회주의 혁명 이념의 정당성을 설파하지 않는 이유로 탄압을 받았다.

반면 마야코프스키는 새롭게 변질된 프롤레타리아 계급층의 속물성(「빈대」)과 교조적인 당원-관료들(「목욕탕」)의 관료주의를 무대 위로 내밀었다. 사회의 부정적 현상들을 날카롭게 고발한 점은 불가코프나 에르드만과 다르지 않지만 혁명을 열렬히 환영하고 혁명에 적극적으로 동참한 혁명 시인으로서 인정받고 있는 상태였기에 비난과 상연금지의 정도가 그들만큼 크지는 않았다. 그럼에도 불구하고 우리가 마야코프스키를 독립적으로 살펴봐야 하

는 이유는 첫째, 마야코프스키는 미래주의 시인으로서 작품에 미래주의자로서의 속성에 따른 풍부한 내용과 형식을 담고 있다. 그럼으로써 작품은 기교적인 측면에서도 아방가르드적 실험 정신과 무대예술적 측면의 극장주의 정신이 다른 작가들보다 더욱 흥미롭게 발전되어 있다는 점이다. 둘째 그는 혁명에 적극 동참한 혁명시인이기 때문에 혁명 후 파생된 일그러진 사회현상들을 올바르게 개혁할 양가적 책임(혁명과 혁명 후 결과에 대한)을 동시에 지니고 있다. 그의 책임의식과 고민이 ‘혁명-이상-유토피아’ vs ‘실재-현실-안티유토피아’ 사이의 딜레마의 모습으로 나타나고 그로 인해 그의 텍스트는 각각도로 짚어봐야 할 다층적 층위를 내포하고 있기 때문이다.

### III. 마야코프스키의 풍자희극: 유토피아 속의 안티유토피아

주지하다시피 불가코프와 에르드만과는 달리 마야코프스키는 공산주의 사상의 충실한 옹호자로서 비타협적으로 강인하게 혁명을 적극 찬양하였고 사회주의 리얼리즘의 소비에트 시 분야의 기초를 다진 혁명 시인으로 널리 알려져 있다. 마야코프스키에 대한 이러한 정치적 시각으로 인해 지난 세기 이루어진 그에 관한 많은 연구는 상당 부분 편향적이거나 일면적이었다. 그의 작품에 대한 분석 또한 정치적 입장과 예술의 공리주의적 관점을 중심으로 이루어졌고 여러 각도의 순수 미학적 깊이는 소홀히 취급되었다. 혁명의 선전선동가, 포고자로서의 마야코프스키라는 강한 이미지는 그의 작품세계를 폭넓고 깊이 있게 바라보는 것을 방해한다. 수보틴(A. Субботин)은 지금 다시 모든 면에서 인류 사회에 대한 정신적 염려와 고민을 담은 마야코프스키의 예술세계를 올바르게 이해해야 한다고 지적하고 있다.<sup>5)</sup>

마야코프스키 작품세계에서 미래 테마는 중요한 의미를 지닌다. 미래주의<sup>6)</sup> 시인으로서 활동한 만큼 미래로의 관념과 지향은 그의 예술세계의 중요

5) Субботин А., Жизнь и смерть поэта. “Урал”, 1989, №7, С.163.

6) 러시아 미래주의는 20세기 모더니즘 예술 운동의 하나로 과거의 모든 전통과 인습, 특히 상징주의 운동과 근본적인 결별을 주장한다. 기존의 문학 전통을 부정하며 예술의 실험적 형식을 중시하였을 뿐만 아니라, 문법의 무시, 신조어의 사용 등

한 특징이었다. 마야코프스키 풍자극은 언어 실험과 유희, 생동감 있는 비유, 사건행동의 과장, 과감한 그로테스크, 시끌벅적한 광경, 환상성 등을 주요 특징으로 하고 있는데 이 기법들은 미래주의와 유토피아 이념과 맞물리며 풍자극의 무대 예술을 다층적으로 확장시켰다. 이 장에서 우리는 유토피아 속의 안티유토피아라는 모순적인 상황을 그럴 수밖에 없었던 마야코프스키 풍자극의 딜레마와 더불어 20세기 미래주의자로서의 마야코프스키가 그로테스크한 희비극이라는 19세기적 전통과 맞닿아 있는 동시에 그것을 넘어선 파격적인 형식실험을 보여준 지점들을 살펴보고자 한다.

### 1. 「빈대」 - 속물근성과 안티유토피아

마야코프스키는 1928년 가을 파리에서 「빈대」를 썼다. 신문잡지 등에 축적된 동시대의 현상(특히 속물에 관한)을 토대로 작품을 썼다고 풍자의 출처와 대상을 밝히고 있다.

"나 자신이 스스로를 희극작가라 생각하기 어렵다. 희극에 삽입된 자료는 “콤소몰스카야 프라브다”지를 비롯한 신문과 저널 등에서 내 손과 머리로 전해진 일상적인 사실들의 집적체이다. 개별적으로 보면 별 것 아닌 이 사실들을 나는 희극의 두 중심 형상 속에 집약하고 종합해냈다. 그 두 인물은 우아하게 보이기 위해 자기 이름을 피에르 스크리프킨이라 개명한 전직 노동자이자 현재의 신랑감 프리식프킨과 과거의 주택소유자 중의 하나인 아침쟁이 천재 올렉 바얀이다. 이 모든 것이 신문에서 근거했다는 점이 나의 희극이 사회적이며 문제적이고 경향적이라는 사실을 입증해준다. 핵심은 우리 시대의 속물성을 폭로하는 것이다.”<sup>7)</sup>

작가에 따르면 주인공 프리식프킨의 출현과 변신은 개인에 국한된 현상이 아니라 혁명 후 네프기를 거치며 나타난 부정적 사회 현상에 대한 진단이었

---

언어 예술에 보다 관심을 두었다.

이철·이종진·장실, 『러시아 문학사』, 벽호, 1994. 439-440쪽.

7) Маяковский В., Полное собрание сочинений в 13 томах. М., 1958. Т.12. С.67.

이후 본고에서 이 책으로부터의 인용은 인용문 옆 괄호 안에 권수와 쪽수로 표기한다.

고 다가 올 미래에 대한 정치적 염려했다. 1929년 2월 2일 「빈대」 발표회에서 마야코프스키는 다음과 같이 말한다.

"나의 희곡에는 개인의 이익을 위해 계급에서 떨어져 나온 인간이 등장한다. 이는 정치적 쇠퇴의 전형이다.. 일상적인 속물성에서 정치적 속물성이 흘러나오는 것이다."<sup>8)</sup>

1920년대 후반의 특히 네프기 소비에트문학사에서 혁명의 결과가 가져온 부정적 현상에 대한 비판, 즉 혁명 이상과 현실 실제 사이의 괴리가 풍자문학의 주요 테마가 되었다. 누구보다도 혁명을 찬양하였고 열정적으로 혁명을 지지하였던 마야코프스키였기 때문에 혁명 후 네프기에 전개된 현실은 마야코프스키 의식 세계의 변화를 초래하였고 작품 세계에도 영향을 끼쳤다. 주지하다시피 혁명의 적들에게 거침없는 표현으로 유명했던 그의 풍자는 사회 곳곳에 독버섯처럼 자라는 부정적 현상의 실체를 폭로하고 혁파하기 위한 작가의 공격적 노력의 일환이다. 마야코프스키가 자살하기 전(1930) 마지막으로 쓴 두 편의 희곡에는(「빈대」1928-1929, 「목욕탕」1930) 혁명으로 새로운 이상향을 건설하고자 했던 그의 유토피아 세계관의 변화가 보인다. 그의 대표적 첫 풍자극인 「미스테리아-부프(Мистерия-буфф)」<sup>9)</sup>에서 작가는 공산주의적 이상향에 대한 강한 신념과 확신이 있었다면 그 뒤 작품에서는 꿈과 현실 사이의 괴리에 따른 의식 변화가 엿보인다. 10년 전 작품에서 보여준 유토피아적 확신과 믿음이 「빈대」에 와서는 구현된 이상적 미래사회를 염려스러운 태도로 바라보고 있다.

「빈대」에는 1929년 현재사회와 1979년 미래사회의 두 시공간이 작품의 전반부와 후반부로 나뉘었다. 「빈대」의 전반부는 인간의 속물근성을 중심 기제로 다루고 있다. 개인적 이익과 만족, 편안함과 부유함을 추구하는 욕구를 역사사회적 시대소명과 대비시키면서 자신만의 안위와 행복을 추구하는 기회주의적 인간의 속물근성에 대한 질문을 던진다. 노동자이자 공산당원이

8) Февральский А., Маяковский-драматург. М.-Л., 1940. С.62.

9) 혁명의 흥수가 있는 후 해방된 프롤레타리아가 약속의 땅으로 향한다는, 중세의 신비극을 패러디한 영웅서사풍자극으로 1918년에 발표되었다.



지만 풍요로운 삶과 이기적 만족을 꿈꾸는 프리식프킨 개인은 사회주의라는 집단적이고 지배적인 사상과 상충하고 있다. 시인으로서 재능이 부족한 아침꾼 바안은 물질적인 면에서 풍족하기를 꿈꾸는 프리식프킨에 대해 묘사한다.

“승리한 계급인 그는 용암처럼 자기가 가는 길에 있는 모든 것을 쓸어버린다. 그리고 스크리프킨 동지의 바지는 넘쳐나야 한다”(11, 221-222)

위 문장에서 서로 존립할 수 없는 개념이나 어휘의 결합은(“용암처럼 뜨겁고 거침없는 승리한 노동자의 (삶이 아니라) 바지가 부족할 것 없이 풍족해야 한다”라는 문장의 연결은 그 표현이 우스꽝스럽다.) 젊은 속물에 대한 조롱의 표현이다.

풍족한 삶에 대한 개인의 욕구가 프리식프킨의 속물적 모습을 통하여 원초적이며 저속하게 묘사되고 있다. 프리식프킨의 속물근성을 적나라하게 희극적으로 묘사함으로써 속물적 삶의 양식은 개인의 세태быт에서 사회적 세태로(사회적 현상으로) 전형성을 획득하고 세태의 본질 또한 논쟁의 중요대상이 되었다.

붉은 결혼식이 이루어지는 방을 묘사하는 지문에 다음과 같이 세태가 기괴한 동물처럼 그로테스크하게 의인화되어 흉측한 모습으로 표현된다.

“...아가리를 벌린 피아노”, “종이 꽃덩이”, “방 전체를 관으로 휘감은 난로”(11, 236)

짐승처럼 크게 입 벌린 피아노, 종으로 만든 거대한 꽃, 방을 휘감아 싸고 도는 난로의 모습으로 탐욕스럽게 물질화된 속물근성이 네프가 제공한 소비에트 사회에서 자신의 영역을 차지하려고 공격적으로 대범하게 공간 확충을 시도하고 있다. 그로테스크하게 확대되어 가는 속물근성과는 달리 붉은 결혼식을 준비하는 주인공들, 붉은 결혼식에 참석한 사람들은 서로 이해와 소통이 단절된 채 고립되어 있다. 피성과 소음과 욕설이 난무한 결과 예식은 주먹질이 오가는 난투극과 난장판이 되고 결국엔 화재로 끝이 난다.

붉은 결혼식 때 발생한 화재 진압 중 알려진 프리식프킨은 50년 후인 1979

년 미래사회에 발견되어 해동된다. 「빈대」의 후반부에서 드러난 미래사회는 과학기술의 발달로 물질적 풍요를 누리고 있는, 체계적이고 이상적인 공간이다.(공원의 인조 나무들에는 굴, 사과, 향수 병 같은 열매가 달려 있다.)

오히려 흥미로운 것은 바로 이 휘황찬란한 미래사회의 모습이다. 붉은색, 초록색, 푸른색 전기 빛으로 화려하게 조명한 인간부활연구소의 회의실과 투표 장치들<sup>10)</sup>은 50년 전에 냉동된 인간을 해동하여 부활시키는 것에 관한 전 세계적인 토론을 준비하고 있다.(11, 246) 사람들 목소리 대신에 라디오 메가폰 장치, 색색의 전기 램프, 영사막, 마이크로폰, 목소리와 빛을 제어하는 자동 조절 장치 등등의 화려한 과학기술과는 대조적으로 미래의 인간들은 고유한 개성을 상실한 채 획일화된 기계적인 모습으로 생활한다.

작가는 화려한 기계 장치들 뒤에 가려진 미래사회의 음울한 안티유토피아의 의미를 부각한다. 인간의 생명을 부활시키는 해동실의 장면은 오히려 비인간적이다. 인간들의 투표는 장치들의 도움을 받아서 이루어지는데 미래 사회는 하나의 거대 기계장치 구조이고 인간들은 그 기구를 움직이는 부속품에 불과하다. 해동실 공간은 흰색이 점령하고 있다. 부활에 참여하는 인물들 중 (프리식프킨의 옛 애인이자 사랑의 상처로 인해 자살까지 시도했었던) 조야 베료즈키나는 병원용 흰색 복장을 착용했고 의사들 또한 하얗고 침착하다. 미래의 인간들은 사랑과 고통의 감성, 낭만성, 영혼성을 상실한 채 등장하고, 넘쳐 나는 흰색의 색깔 사용은 이렇듯 살균소독된 미래 인간의 방부된 형상을 역설적으로 상징하고 있다.

미래 인간들과의 대척점에 과거의 인물 프리식프킨이 위치한다. 지난 시기 교양 없는 속물적 인간으로 조롱받던 프리식프킨이 고유의 감성을 지닌 채 부활한다. 해동된 프리식프킨은 개개인의 개성이 획일화된 집단 사회로의 동참을 거부한다. 그는 만 명의 남녀 노동자들이 추는 춤 대열(집단 무용)을 거절하고 그들처럼 메마른 감정의 건조한 인간이 되기를 거부한다.(11, 264-265) 그는 로망스, 시, 음악을 기억하고 기타(악기)를 다룰 줄 아는 유일한 인간적인 인간으로 밝혀진다. 합리적 이성적 체계적 기계적 획일화된 사

10) "...огромный зал заседаний, вздымающийся амфитеатром"(11, 244)  
"радиораструбы, экран, микрофон, регуляторы голосов и света"(11, 244)

회에서 인간의 고유성을 유지하고 있는 그는 고독한 인자다. 이렇게 주변인들과의 다른 형상, 차이로 인해 프리슈프킨은 사회로부터 격리당하고 동물원 창살에 갇히게 된다.

마야코프스키는 1918년 자신의 작품 「미스테리아-부프」에서 창조한 유토피아를 「빈대」의 안티유토피아 세상과 상충시키고 있다.<sup>11)</sup> 「빈대」의 미래 사회에는 인간의 부정적 이기심인 속물근성이 제거됨과 함께 여타의 인간적인 조건들인 다른 감정들도 동시에 같이 제거되었음을 은연히 비판하고 있다. 혁명 후 개인들은 공산주의 사회 건설이라는 대의에 밀려 개성을 상실하고 집단적으로 획일적으로 사회화, 교육화 되기 시작하였고 이러한 결과가 미래 인간들의 비인간적 형상화로 나타나고 있다.

마야코프스키는 다음과 같은 미래사회의 모습에서 안티유토피아적(비인간적 조건) 속성을 들여다본다. 첫째, 인류를 노동자 상급 계급과 속물 하위 계급으로 나누어 계층 구분을 하고 있으며; 둘째, 인간 삶의 존엄성을 노동의 조건과 기능에 국한시켜서 고려하고 있다. 셋째, 인간은 자신의 삶과 죽음에 대한 자율권 없이 전체(기계적인 사회조직)를 위한 부속물로 전락되어 나타난다. 넷째, 속물근성의 타파와 함께 인간적 가치, 존엄, 개성, 감정들도 같이 제거되어 생명력과 영혼성을 상실했다.<sup>12)</sup>

동물원장은 프리슈프킨과 함께 우연히 부활된 빈대와 속물 인간과의 속성에 본질상 차이가 없다고 강조한다. 빈대와 동등한 희귀 전시물로서 창살에

11) 9장의 배경인 동물원 장면은 「미스테리아-부프」에서 묘사된 천국의 모습을 취하고 있다. 그러나 「미스테리아-부프」에서 모든 것들이(Луны, Радуги, Солнце, Вещи, Пролетарии, достигшие "страны обетованной") 연결되고 소통하고 있다는 점에 반점이 있다면 「빈대」에서는 모든 것들이 각각 자신의 등급표와 규정에 따라(по табелям и рангам) 나뉘어 있다.(11, 269)

12) 미래의 인간들에게는 사랑이란 단어가 잊혀진지 오래여서 그 어휘를 사전에서 찾아야만 한다. 사랑이라는 감정이 과학적으로 냉정하게 분석되고 정의된 사전적 해석은 다음과 같다.

"Профессора говорят, что это приступы острой "влюбленности", - так называлась древняя болезнь, когда человечья половая энергия, разумно распределяемая на всю жизнь, вдруг скоротечно конденсируется в неделю в одном воспалительном процессе, ведя к безрассудным и невероятным поступкам."(11, 259)

간헐 인간과 곤충 동물과의 비교는 그로테스크적 기법으로 나타난다.

"그 둘은 크기는 다르지만 본질은 똑같습니다. 이것이 유명한 '빈대 노말리우스'와 ... '속물 저속남'입니다. 이 둘은 모두 시간의 썩어버린 판 안에서 자랍니다. '빈대 노말리우스'는 한 인간의 몸에서 잔뜩 먹고 마시고는 침대 아래로 떨어집니다. '속물 저속남'은 온 인류의 몸에서 잔뜩 먹고 마시고는 침대 위로 떨어집니다. 이것만이 다를 뿐입니다!"(11, 271-272)

빈대와 프리식프킨을 본질상 동종으로 취급하는 위 장면은 풍자적 모티프가 다층적인 드라마적 모티프로 변환됨을 보여준다. 작품 전반부에서 속물근성의 대명사로 프리식프킨을 과장기법의 고전적 폭로 방식에 따라 풍자하다가 작품 후반부터는 조롱의 비웃음 속에 비극적 심각함을 뒤섞는다. 1929년의 프리식프킨은 도래한 새로운 사회의 새로운 인간으로 거듭나지 못하고 개인적 이익만을 추구하는 속물로 규정받아 미래사회로부터 격리되어 동물원에 전시되는 동물에 불과하다. 그러나 결말에서 무미건조한 1979년의 인간들에 비해 1929년의 프리식프킨이 보다 인간적인 모습으로 뒤바뀌는 반전이 이루어진다. 결말에서 프리식프킨과 관람석에 앉은 집단과의 대면 장면은 개인적 감상에 치우친 속물이 오히려 기계적인 집단을 위로하고 안타깝게 여기는 고귀한 존재로 변신한 징표이다. 이는 마치 카프카의 "변신"을 연상하게 만든다. 혐오스러운 동물과 속물의 껍데기 안에 거칠지만 개인성, 감성, 낭만성의 고유한 품성을 가진 존재로, 즉 지금까지의 단순하게 보였던 희극적 상황이 실지로는 인간과 곤충의 동질 비교, 하나의 대상 안에 혐오와 고귀함이 동시에 존재하는 그로테스크적 상황으로 변환한다. 외부로 표출된 희극성과 내부의 비극적 심각함이 서로 맞물려 편하지 않은 웃음을 유발하게 된다는 점에서 위 안티유토피아 장면은 '눈물과 함께 하는 웃음'이라는 19세기 고골 코미디 전통을 이어가고 있다.

프리식프킨의 형상이 삶, 인식, 세상에 대한 관점 등에서 (올바르지 못하고 부족하다 할지라도) 고유의 가치를 갖는다는 점에서 외관상으로는 완결된 것처럼 보이지만 실제로는 미완결된 형상이다. 반대로 미래사회의 인간들의 모습도 외관상으로는 이상적으로 완결된 듯 보이지만 실제로는 제한된

삶의 미완결된 형태이다. 과학기술의 미래사회는 인간의 생물학적 삶을 부활시킬 수는 있지만 정신적 개념의 부활은 기술 영역의 밖에 존재함을 알린 불가코프의 「개의 심장(Собачье сердце)」처럼, 이렇듯 슈제트상의 불완결성은 지금까지 얘기했던 관념적 차원(혁명-이상-유토피아 vs 실제-현실-안티유토피아)의 안티유토피아를 다시 현실로(작품 안으로) 끌어들이고 중국에는 작품의 결말을 열린 상태로 다시 (유토피아를 모색하는 방향으로) 순환시키며 독자의 참여를 유도한다.

미래사회의 인간들을 즐겁게 하기 위해 전시된 프리시프킨은 우리 밖으로 끌려 나와 소개되지만 그는 관람객들을 오히려 가까운 가족, 형제, 친구라 부르며 자신의 우리로 초대한다. 인간적 특성들을 적출당한 인간들에게 동질감과 연민을 표출하는 주인공의 마지막 외침에서 마야코프스키는 과연 그들이 서로 다른 인간들인가라는 질문을 독자들에게 던진다.

“시민 여러분! 형제들! 가족들! 친지들! 어디서 오셨나요? 몇 사람이나 됩니까?! 당신들은 언제 해동되었나요? 왜 나 혼자만 철창 안에 있는 거죠? 친지들, 형제들, 나에게 오세요! 뭇 때문에 내가 고통 받고 있죠?! 시민 여러분!..”(11, 273)

## 2. 「목욕탕」 - 유토피아와 안티유토피아

「목욕탕」(1930년)은 1926-29년 사이에 발표된 관료주의를 비판하는 시들의 연장선에 서 있는 작품으로 「빈대」와 마찬가지로 신문기사로부터 탄생하였다. 「목욕탕」은 미래주의가 즐겨 사용하는 슈제트인 존재하는 것과 존재해야 될 것에 대한 대비를 강화하면서도 사회 체제의 부정적 현실과 과학기술이 발달된 미래와의 대비를 이어가는 점에서는 앞 작품 「빈대」의 궤적을 따르고 있다.

‘인광을 내는 여자와 서커스가 있는 6막으로 된 드라마’라는 부제를 달고 있는 「목욕탕」은 「빈대」보다 연극적 요소가 풍부하며 미래(이상)보다는 현실 문제에 더 중점을 두고 관료주의를 공격의 대상으로 삼았다. 작가는 작품의 정치적 의미는 영웅과 속도, 밝은 미래사회를 위한, 편협과 잔폐, 관료주

의와의 싸움이라고 규정하고 있다.<sup>13)</sup>

이야기는 발명가 추다코프(Чудаков)와 노동자 벨로시페드킨(Велосипедкин)을 중심으로 하는 긍정적 인물과 조정국장(Главначпулс) 포베도노시코프(Победоносиков)와 조수 옵티미스텐코(Оптимистенко)를 주역으로 하는 부정적 인물들과의 갈등에 기초하고 있다. 그로테스크한 풍자 기법으로 생동감 있게 묘사된 부정적 인물들은 자신의 대화, 행동, 몸짓 속에서 스스로를 폭로하며 희극적 장면들을 자주 연출한다. 고위 행정관료의 위대한 승리자(победитель)로서의 희망을 두른 포베도노시코프 형상에 마야코프스키는 다양한 기형적 층위를 집중시켰다. 그의 형상 속에서 19세기 풍자문학에 특징적인 그로테스크한 희비극성과 20세기 러시아 모더니즘의 새로운 언어실험의 흔적들이 흥미롭게 조화를 이루고 있다.

국가 행정조직의 고위 관료이지만 지도력과 교양, 학식, 전문성을 갖추지 못한 포베도노시코프는 자신의 지도, 지휘 업무 수행 과정에서 사회 행정시스템을 심하게 왜곡시킨다. 지도자들은 사회 발전의 중심점이자 원동력이 될 자질을 갖추었을 것이라는 일반적 기대와는 달리 포베도노시코프와 주변인들은 사회 발전의 시간을 정지시키는 계동기이자 걸림돌로 작동한다. 소통과 업무 조정을 담당하는 조정국장 포베도노시코프는 아이러니하게도 모든 업무를 알고 관장하고 있는 듯 똑똑한 허세를 부리고 있지만 실지로는 줄곧 무식함과 편협된 경직성, 기회주의적 속성을 노출하고 있다. 조정국장은 외형적으로 전문 지식이 있는 교양인인 척 행동하지만 그가 사용하는 언어는 길 거리에 흔하고 익숙한 혁명적 용어, 대중매체나 신문잡지상에 자주 사용되는 문장과 어구, 틀에 박힌 상투적 비유 등 타인의 언어를 여기저기에서 주워담아 논리도 없이 모자이크 하는 수준이다.<sup>14)</sup>

13) "Это борьба с узостью, с делячеством, с бюрократизмом - за героизм, за темп, за социалистические перспективы."(12, 69)

14) "... Лев Толстой - величайший и незабвенный художник пера. Его наследие прошлого блещет нам на грани двух миров, как большая художественная звезда, как целое созвездие, как самое большое из больших созвездий - Большая медведица."(11, 296)

"Даже Лев Толстой, даже эта величайшая медведица пера, если бы ей удалось взглянуть на наши достижения в виде вышеупомянутого трамвая,

그의 언어는 정상적 의사 소통의 기능을 상실한 채, 말의 순서도 없거니와 논리적 비약이 심해 자주 엉뚱한 내용으로 탈선한다. 레프 톨스토이가 큰곰 자리(별자리)가 되고 거대한 암곰이 되었다가 앞선 이야기 궤도전차와 섞이는 방식의 논리적 비약은 타자수 운제르톤(Ундертон)의 지적을 받는다.<sup>15)</sup> 자신의 고유한 생각이나 사고 없이 주변에서 빈번히 주워 담은 타인의 언어 사용과 순서도 없이 즉흥적으로 튀어나오는 단어들의 조합으로 언어유희(놀이) 공간을 창출하는 포베도노시코프의 표상은 ‘언어 가면(словесная маска)’ 효과를 유발한다. 그가 주변으로부터 습관적으로 차용하는 언어, 논리성 없는 즉흥적 언어, 대화 기능마저 상실하는 부조리 언어는 그의 특질이 되어 주인공의 본체를 가리고 페르소나 기능을 담당한다. 아예 언어 가면은 그의 얼굴에서 뗄 수 없을 정도로 고착되어 그의 얼굴을 대신하는 그로테스크적 효과를 유발한다.

그로테스크적 언어 가면은 주인공이 내뱉는 언어(기어나 기표적 측면 모두)의 비논리성을 부각시키며 그의 기형적 허세를 부각시킨다. 조정국장은 자신이 원칙에 충실하며 실수나 결점이 없이 전지전능한 능력을 구비하고 있는 듯 권위적 허세를 부리고 있지만 무의미하게 지껄여지는 그의 언어는 요란하게 부풀려지면 질수록 오히려 그가 영혼도 교양도 없는 부적격자임을 스스로 폭로할 따름이다.

알페르스(Б. Алперс)는 마야코프스키의 희극을 연출한 메이에르홀드(Вс. Мейерхольд) 극장을 풍자적 파토스와 사회성을 중요시한 관계로 ‘사회가면극장(театр социальной маски)’으로 불렸다.<sup>16)</sup> 사회가면극적 상황을 보

---

даже она заявила бы перед лицом мирового империализма: <Не могу молчать. Вот они, красные плоды всеобщего и обязательного просвещения.>" (11, 296)

"...выдержанно и усовершенствованно пишу на одну тему и без всяких уклонов в сторону..."(11, 298)

15) “미안합니다만, 뽀베도노시코프 동지. 당신은 저쪽에서는 전차에 관해 이야기하다가, 여기에서는 무슨 이유에선지 레프 톨스토이를 까담도 없이 전차에 태웠습니다. 제가 이해하는 한에 있어서 여기에는 문학적인 전차 규칙의 그 어떤 파괴가 있습니다.” 『마야코프스끼전집3회곡 미스제리아 부프』, 김규중 역, 열린책들, 1993, 300쪽.

16) Алперс Б., Театральные очерки. В 2-х т.; Т.2. Театральные премьеры

다 더 첨예하게 상정하는 장면이 3막에 나타난 극중극 형식이다. 작가는 극중극이라는 확대경(увеличительное стекло)을 통하여 문화혁명을 촉진하는 통제정책, 즉 검열제도를 풍자한다. 극중극 무대 위에서 전개되는 연출가와 포베도노시코프의 대화는 판료 포베도노시코프의 외적 표상(관직, 가면) 속에 감춰진 그의 우둔함을 더욱 분명하게 보여준다.

「목욕탕」 슈제트는 불가코프의 「적자색 섬」에서도 보여진 극중극이라는 장르적 액자 구조를 취하고 있다. 두 작품 모두 바깥극 안의 인물들은 삽입된 내부극에서 자신들이 맡은 역할을 수행하고 평가한다. 「목욕탕」의 영혼 없는 판료와 예술혼 없는 예술가가 만들어 내는 극중극의 종결 장면은 판토마임이다. 판토마임의 주제는 공연예술을 관리감독하는 상급기관의 요구사항을 정확하게 준수하여 상연허락 받은 예술에 대한 영악한 조롱이다. 혁명가사를 개사한 구절이 사용되고 권력의 구미에 맞춰 기회주의적으로 임기응변하는 예술에 대한 조롱이 비틀기 방식으로 표현된다. 조롱과 비꼬는 내용을 인지하지 못하는 포베도노시코프는 판토마임을 진정한 연극이라며 환호하면서 다시 한 번 자신의 무지를 드러낸다.<sup>17)</sup>

극중극뿐만 아니라 「목욕탕」 전체에서 그로테스크 기법이 많이 사용된다. 마야코프스키의 거침없는 사고와 상상력은 과장과 환상이라는 두 기법을 사용하여 인물을 창출하고 시간을 구분한다. 물론 첫 번째 형상은 주인공 조정국장 포베도노시코프다. 앞서 밝힌 대로 무작위 언어가 생각을 요란하게 부풀리고 있는 과장 기법으로 일그러진 그의 형상은 정부와 당 관료기관의 정체(停滯)를 상징하고 있으며 그와 주변인들은 현대 시간을 정체시키는 시간 제동장치(멈춰진 또는 퇴행하는 시간) 역할을 한다. 두 번째 형상은 미래를 보고자 하는 인간들의 꿈을 담은 환상적 요소인 타임머신과 미래에서 온 인광을 내는 여자다. 마야코프스키는 환상적 요소인 타임머신을 통해 당대 사회의 긍정적 인물들의 노력이 일궈낸 올바른 변화, 즉 미래의 이상사회에 대한 신념을 표출하였다. 타임머신은 포베도노시코프와 주변인들이 조성한 부

и дискуссии. М., 1977.

17) "Браво! Прекрасно! И как вы можете с таким талантом размениваться на злободневные мелочи, на пустяжные фельетоны? Вот это подлинное искусство - понятно и доступно и мне... и массам."(11, 313)



정적 관료시스템을 해체하고 미래로의 발전을 가속하는 시간축진제(진보적 시간) 역할을 한다.

인광을 내는 여자는 포베도노시코프와 부정적 인물들에 의해 조성된 시간 제동장치(멈춰진 시간)로부터 현대인의 해방을 구현하고 있다. 그녀는 현대의 문제(당대의 관료주의와 정체된 또는 퇴행하는 시간)를 해결하고 미래로 갈 수 있는 (축복과 구원 받은) 인간들에 대한 선별권을 가지고 있다. 타임머신과 인광을 내는 여자를 통해 시간은 징벌적 에너지(정의를 실현하는 세력)로 작용한다. 시간은 미래로 갈 사람들을 선별하고 현재와 미래를 넘나들면서 자주적으로 사건 전개에 영향을 끼친다.<sup>18)</sup>

시간의 (미래로 갈 사람들) 선별과정은 인공적 도대에 의한 인류의 품종개량과도 같은 과학적 성격을 띠고 있다. 시간은 조정국장 포베도노시코프, 비서 오펜미스텐코, 통신원 모네타리코프, 화가 벨베돈스키, 대외문화연락부원 메잘란소바 등의 일련의 부정적 인물들의 답승을 거부한다. 미래로의 답승을 거부함으로써 마야코프스키는 그들 시간(정체와 퇴행)의 종말이라는 유토피아 사상을 그려내고 있다. 인광을 내는 여자는 발명가 추다코프, 노동자 벨로시페드킨 등 노동생산력과 과학기술의 실천적 능력을 가진 사람들만을 선별해 미래사회로의 답승을 허락한다.

결국 마야코프스키는 다양한 그로테스크 기법과 미래라는 환상성을 통해 유토피아와 안티유토피아를 대조시키고 있다. 전반 4막까지는 포베도노시코프는 거대한 관료기구의 상층부에서 하층부 주변인들의 운명을 결정했다. 5막부터 그의 지위는 미래 시간에 의해 추락하고 그는 일반인과 다름없이 미래로 가는 줄을 서야하는 입장으로 전락함으로써 지위의 자리바꿈이 일어난다. 이 자리바꿈으로 인해 포베도노시코프는 자신이 지금까지 휘둘렀던 관료기구의 폐해를 스스로 물려받는 입장이 되었으며 그가 행했던 관료주의의 전횡이 그에게 복수하는 구조로 되어 있다. 시간은 현실 사회의 부조리와 질곡을 제거하는 심판관 역할을 하고 질서와 기능이 참되게 교정된 미래의 유토피아

18) 시간은 정신적 영혼성을 지니고 사건 전개에 자주적으로 참여하는 추상적 등장인물이 된다. См. об этом; Гуревич А., Категории средневековой литературы. М., 1972.

피아 세계로 이끈다.

마야코프스키의 유토피아 관념은 「미스테리아-부프」, 「빈대」, 「목욕탕」 전 작품을 중심으로 공통적으로 등장한다. 「미스테리아-부프」에서는 미래사회에 대한 확신에 찬 강한 신념을 보였다면 「빈대」에서는 그것에 대한 의심을 품고 안티유토피아적 속성을 내비쳤다. 이후 「목욕탕」에서 다시 유토피아 신념으로 복귀하지만 미래 사회에 대한 구체적 묘사를 시도하지 않은 점으로 볼 때 유토피아 세계에 관한 희망이 「미스테리아-부프」 때처럼 강력한 믿음으로 복귀했다고 말 할 수 없다. 다만 현실의 부정적 요소의 제거를 통해 미래의 유토피아를 열고자 하는 소극적 유토피아관이 이어지고 있다.

반면 작가의 안티유토피아 관념은 현재의 부정적 질서에 기초하여, 속물주의-관료주의에 대한 비판적 태도와 그것들의 완전한 제거에 대한 의심, 그리고 이상적인 미래사회의 구현 가능성에 대한 회의 속에서 다층적으로 나타난다. 특히 「목욕탕」의 도입과 전개부분은 현실 비판적 시각이 우세하여 유토피아관이 축소되어 있다. 혁명전사였던 마야코프스키가 혁명 초기 「미스테리아-부프」에서 미래사회에 관한 희망과 열정을 유토피아에 담아 노래하였다면 혁명이 한참 진행된 시기인 「목욕탕」에서는 이상과 자꾸만 멀어져가는 국가조직시스템의 관료주의를 목도하고 그 부정적 현실을 안티유토피아에 담아 이야기할 수밖에 없었던 것이다. 이렇듯 마야코프스키의 유토피아 관념은 안티유토피아와 같이 상존하는 개념으로 나타난다.

#### IV. 맺는 말

로스토크키(Б. Ростокский)는 「빈대」와 「목욕탕」의 모티프를 비교하며 긍정적 주인공의 영웅적 행동에 관한 글을 썼다. 로스토크키는 「빈대」에서 부정적 인물들에 관한 풍자적 폭로가 주된 모티프이었으나 「목욕탕」에서는 긍정적 주인공들의 영웅적 행동을 보여주는 모티프에 밀려 부정적 인물들이 부차적으로 밀려났다고 주장하고 있다.<sup>19)</sup>

19) "Если в комедии "Клоп" на первый план выдвигались мотивы сатирические,

필자는 위와 같은 주장과 의견을 달리한다. 풍자희극의 주된 모티프는 일그러진 현실과 부정적 인물들의 풍자와 폭로에 있다. 마야코프스키는 부정적 인물과 부정적 현실에 대한 묘사를 통해 미래 사회에 대한 염려, 즉 안티유토피아의 실재와 극복의 문제를 제시하였다. 긍정적 인물의 형상화보다 부정적 인물 형상화가 더욱 흥미롭고 재능 있게 다뤄지는 고골의 풍자문학 경우에서처럼 마야코프스키 풍자희극에서도 주인공은 부정적 인물이며, 부정과 악에 대한 거부가 이야기의 주된 모티프로 작용한다.

마야코프스키의 드라마투르기는 1920년대 인기를 끌며 19세기 전통을 부활한 러시아 풍자희극의 절정이자 결정체라고 볼 수 있다. 마야코프스키는 러시아희극 전통의 기초 하에 모더니즘적 새로운 기법을 다양하게 시도한 명실상부한 혁신자이다. 하지만 마야코프스키의 드라마(특히 「목욕탕」)가 당대 사회현상을 정확하고 예리하게 비판했던 결과 작품에 대한 공식적인 평가는 매우 부정적이었다. 「빈대」를 속물적 희극이라 폄하하였고 「목욕탕」은 메이에르홀드 극장의 초연 후 1953년까지 완전 금지되었다. 안티유토피아의 내용뿐 아니라 마야코프스키가 멋지게 구사한 그로테스크, 발라드, 파르스, 과장, 언어유희 등의 형식적 기법과 극장주의적 혁신들도 사회주의 리얼리즘 대의에서 벗어난 이데올로기적 후퇴이며 퇴폐적 모더니즘의 발현이라는 비난을 받았기 때문이다. 하지만 소비에트 당국의 부당한 평가에도 불구하고 마야코프스키를 대표로 하는 1920년대 러시아 풍자희극 장르가 펼친 혁신적 미학적 노력은 추후 베케트(C. Беккет)와 이오네스코(Э. Ионеско)를 대표로 하는 서구 부조리극과 아르카노프(A. Арканов)와 고린(Гр. Горин)을 대표하는 러시아 현대드라마 발전에 영향을 주었고 풍자희극은 지금까지도 러시아인들의 사랑을 받는 인기 장르이다.

---

обличающие, явным образом преобладающие в построении пьесы в целом, в расстановке действующих лиц, то по-иному строится "Баня". Мотив обличительно-сатирический, хотя занимает весьма важное место в развитии действия, но выступает здесь лишь органическим, естественным дополнением мотива утверждающего, пафосного, героического."

Ростоцкий Б., Маяковский и театр. М., 1952. С.214.

## ❖ 참 고 문 헌

### 1. 국문 자료

- 김규중, 「1920-30년대 소련풍자에 대하여」, 러시아어문학 연구논집 제4집, 한국러시아 문학회, 1988.
- 김세영 외, 『연극의 이해』, 새문사, 1996.
- 슬로넨 마르크, 『소련의 작가와 사회』, 임정석, 백용식 역, 열린책들, 1986.
- \_\_\_\_\_, 『소련현대문학사』, 임정석, 백용식 역, 열린책들, 1989.
- 마야코프스키, 『마야코프스끼전집 3회곡 미스제리아 부프』, 김규중 역, 열린책들, 1993.
- 미르스끼 D. S., 『러시아문학사 I & II』, 이항재 역, 화다, 1988.
- 박형규, 「글라스노스찌와 오늘의 소련문학」, 『예술과 비평』 14, 1988. 12.
- 쉬체르비나 외, 『소련현대문학비평』, 이강은 편역, 한겨레출판사, 1986.
- 에르몰라에프 G., 『소비에트 문학이론』, 김민인 역, 열린책들, 1988.
- 이강은, 이병훈, 『러시아문학사 개설』, 한길사, 1989.
- 이철, 이종진, 장실, 『러시아문학사』, 벽호, 1994.
- 이항재, 「소련현대문학의 흐름과 성격」, 『전망』 46, 1990. 10.
- 조주관, 『러시아 희곡 1, 2』, 열린책들, 1998.
- 지이겔 H., 『소비에트 문학이론(1917—1940)』, 정재경 역, 연구사, 1988.

### 2. 러시아 자료

- Алперс Б., Театральные очерки в 2-х т.; Т.2., Театральные премьеры и дискуссии, М., 1977.
- Богуславский А., Диев В., Русская советская драматургия 1917-1935, Академия наук, М., 1963.
- Гуревич А., Категории средневековой литературы, М., 1972.
- Киселев Н., “Комедии М. Булгакова Зойкина квартира и Багровый остров”, Проблемы метода и жанра вып. 2, Томский университет, 1974.
- Манн Ю., О гротеске в литературе, М., 1966.
- Маяковский В., Полное собрание сочинений в 13 томах; Т.12., М., 1958.
- Микулашек М., Пути развития советской комедии 1925-1934 годов, Прага, 1962.
- Михайлов Ал., Жизнь Владимира Маяковского. Точка пули в конце, М., 1993.
- Очерки истории русского советского драматического театра; Т.1 1917-1934,

Академия наук СССР, М., 1954.

Пави Патрис, Словарь театра Прогресс, М., 1991.

Парадокс о драме, Наука, М., 1993.

Петровский М., “Два мастера”, Литературное обозрение № 6, М., 1987.

Ростоцкий Б., Маяковский и театр, М., 1952.

Февральский А., Маяковский-драматург, М.-Л., 1940.

❖ ABSTRACT

The Anti-utopia in Utopia:  
The Dilemma of Russian 1920 Comedy Satire

Ahn Byong Yong

In 1920s, Russian society was unstable and tremendous. After the 1917 Revolution, Russian government had initiated "New Economic Policy" embedded in a partial market system in these times. Also, Russian culture had been exposed to a new trend of culture, for instance, Russian Modernism. In the field of Russian literature, satirical comedy became very popular.

One of famous satirical comedy writers was V. Mayakovsky who was trying to express his ideal society which consisted of both tensions and harmonies between the old and the new periods. In this context, V. Mayakovsky was recognized as a poet with futurism who loved to write a comedy expressing social suburbanity and governmental bureaucracy. His two comedies, "Bug" and "Bath" were his famous comedies, dealing with Russian modernistic historic and theatricality in 1920s.

In this article, authors try to look into their artistic characteristics of 1920s Russian literature involving a new trend of social change, for instance, Grotesque and Tragicomic features. In the same context, this article focused on its inner dilemma of satirical comedy which had been existed in 1920s Russian literature.

---

Key Words

블라디미르 마야코프스키, 러시아 드라마, 풍자, 유토피아, 미래주의  
V. Mayakovsky, Russian Drama, Satire, Utopia, Futurism

논문접수일: 2014년 11월 20일

심사완료일: 2014년 12월 12일

게재확정일: 2014년 12월 16일